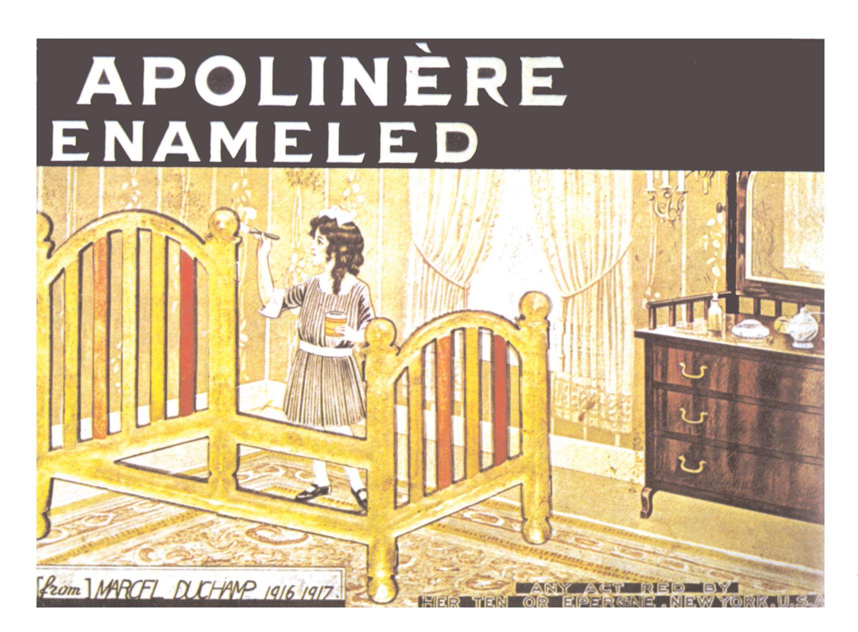
Grandes escritores latinoamericanos

37 Nicanor Parra



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





Sin título, ready-made rectificado (1916-1917), de Marcel Duchamp. Se observa la transformación de la frase publicitaria de un anuncio de pinturas en la evocación irónica del poeta Apollinaire, autor de los Caligramas



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Paula Croci

Colaboración Especial:
Gustavo Loza
Roberto Echavarren

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Alejandro Muntó
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

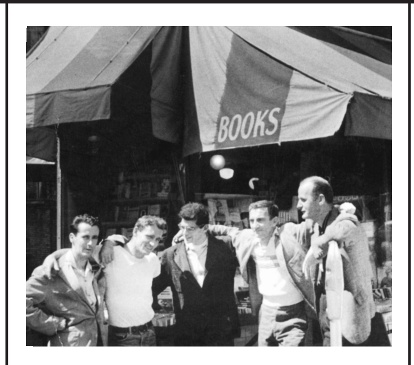
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Nicanor Parra



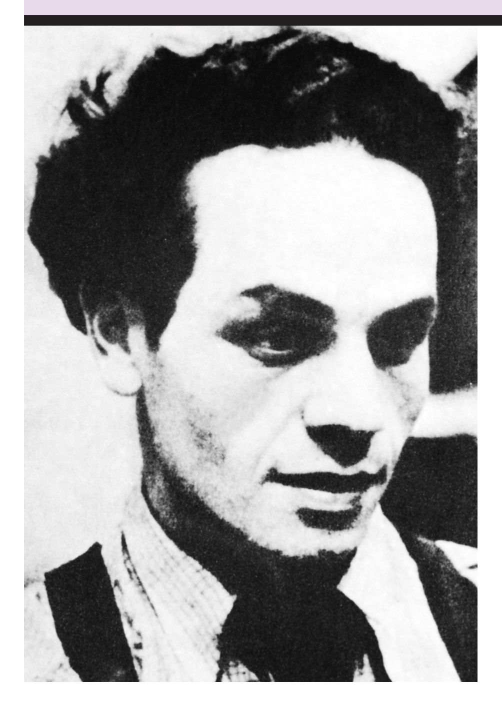
LA ESCENA AMERICANA

A mediados de los años ’50, la generación *beatnik* –nombre que adoptaron sus integrantes por sugerencia del laureado escritor William Burroughs– irrumpía en los Estados Unidos con una estridencia poco vista hasta entonces. Allen Ginsberg, Peter Orlovsky, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, entre otros, golpeaban sobre las formas fosilizadas de la cultura norteamericana que intentaba tapar, con superproducciones de objetos de consumo y discursos publicitarios sobre una presunta edad dorada, los desastres de la guerra. Así surgía una escritura provocadora y agresiva en contra de los valores defendidos por una sociedad belicista, competitiva, racista y descalificadora. Particularmente, la nueva poesía mostraba la audacia de incorporar, a un espacio siempre reservado para lo exquisito, la percepción espontánea de la realidad inmediata y los aspectos más censurados de lo cotidiano, por políticamente incorrectos o tan solo por “impúdicos”. Así, junto a las críticas más insidiosas y desesperadas aparecían, en poemas como *Aullido* (1956) de Ginsberg, los íconos del coloso americano: el rock, las autopistas, los automóviles, los *graffiti*, el *pop art*, los *mass-media* para construir un mito apocalíptico. En el otro extremo de América, en Chile, en un escenario dominado por el lenguaje llano de Gabriela Mistral, el descalabro intelectual de Vicente Huidobro y el hermetismo de Pablo Neruda, Nicanor Parra componía con un estilo singular sus “antipoemas”, declarados inaceptables e inmorales por las filas más conservadoras de la crítica local, secundada por la Iglesia, pero a las claras las diatribas se dirigían contra la lírica convencional hegemónica hasta ese momento, incluso las corrientes ligadas al surrealismo. Dos de las voces más consagradas de la literatura optaron por celebrar la aparición de la *antipoesía* de Parra: Neruda, cuando se le pide que participe en la contratapa de la primera edición de *Poemas y antipoemas* (1954), calificó los versos de deliciosos “como un fruto consumado en las tinieblas”; mientras que Mistral, sin aludir a la calidad de la obra, vaticinó para el artista una carrera exitosa en el ámbito internacional. Presagio que se materializó hacia 1960, en el encuentro de escritores de Concepción, donde el poeta *beatnik* Ferlinghetti reconoce la influencia de Parra en su poesía “Superpoblación”, a partir de la traducción de los *antipoemas* en la que colaboró poco tiempo antes, para una edición de la editorial City Lights Books. A lo largo de esa década, los antipoemas conocieron ediciones en francés, sueco, ruso, armenio y estonio. Ya en 1962, cuando Neruda recibe el título académico de honor en la Universidad de Chile, es Nicanor Parra –considerado la antítesis poética de la estética nerudiana– el poeta encargado de pronunciar el discurso de bienvenida. Con su particular desenfado, Parra enunció una frase que se haría célebre sobre Neruda: “Hay dos maneras de refutar a Neruda. Una es leyéndolo, la otra es leyéndolo de mala fe: yo he practicado ambas, pero ninguna me dio resultado”. En ella se ve que Parra asume el papel de artista renovador de las formas cristalizadas de la poesía chilena. Emir Rodríguez Monegal señala que la escritura de Parra es anticonvencional porque no se esfuerza por ser poesía, sino que trata “de quitar al verso todas las adherencias retóricas que pasan por poesía en este continente americano. (...) Una saludabilísima labor de higiene y de limpieza le permitía prescindir del vocabulario y la imaginería ya fabricados en España y de toda la nueva retórica americana de Neruda y sus epígonos”. En su lugar, Parra, a la manera de Baudelaire en el siglo XIX o de los *beatniks,* postula versos intencionalmente coloquiales, con frases que se usan todos los días y lenguaje prosaico, los que no sin humor ponen en evidencia las miserias del mundo moderno y los mecanismos que intentan taparlas.



Bob Donlon, Neal Cassady, Allen Ginsberg, Robert La Vigne, y Lawrence Ferlinghetti, miembros de la Generación Beat, en San Francisco frente a la librería y editorial City Lights Books, 1956







Retrato de Parra cuando era estudiante de Matemática y Física del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, 1933

"De estura mediana, / con una voz ni delgada ni gruesa, /hijo mayor de un profesor primario / y de una modista de trastienda; / flaco de nacimiento/ (...) De mejillas escuálidas / y de más bien abundantes orejas; / con un rostro cuadrado / en que los ojos se abren apenas / y una nariz de boxeador mulato / baja a la boca de ídolo azteca", se define en su poema "Epitafio" Nicanor Parra, nacido en Chile en 1914 y oriundo de San Fabián de Alico, un pueblo campesino en las cercanía de Chillán, zona agrícola ubicada al sur de Santiago. Su padre era un bohemio "poeta de sobremesa", que tocaba la guitarra y el violín y hacía excursiones rurales a pie, a caballo o en tren con su hijo mayor, en las que se alimentaban de pájaros y huevos de aves silvestres; su madre se ocupaba del cuidado de los hijos y la casa. Tanto Nicanor como sus hermanos, Hilda, Violeta, Eduardo y Roberto, recibieron la influyente orientación artística del padre y, desde jóvenes, enfrentaron las penurias económicas como juglares, cantores callejeros, artistas de circo. Parra cursa los primeros años de escuela en distintos pueblos del sur de Chile, hasta que la familia se instala en Chillán en 1929, donde estudia humanidades y empieza a tener contacto con publicaciones dedicadas a la poesía y con la obra lírica de algunos autores chilenos. Con apenas dieciocho años y prácticamente huyendo de su casa, se separa de su familia para instalarse en Santiago, decidido a ingresar al cuerpo de Carabineros. Pero en la ciudad capital sus planes cambian gracias a una beca que le otorga la Liga de Estudiantes Pobres para que termine, en 1932, sus estudios en el Internado Nacional Barros Arana. Allí conoce a sus compañeros de la que después se conocería como generación del '38, Carlos Pedraza, Jorge Millas y Luis Oyarzún, determinantes en las formación de su personalidad y perfil artístico. A través de revistas, lee a Neruda y a Huidobro, y a los surrealistas Breton y Eluard; también a los españoles Lorca, Alberti, Salinas y Juan Ramón Jiménez. Un vez terminada la preparación media, decide estudiar Matemáticas y Física en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, y se matricula además en Ingeniería, Inglés y Derecho, aunque abandona estas asignaturas casi de inmediato. Hacia 1935 funda la *Revista Nueva*, junto al filósofo Millas y al pintor Pedraza. En el primer número de esta publicación trimestral de ensayo y poesía aparece su cuento "Gato en el camino", en el que ya se manifiesta un quiebre con la escritura tradicional, plasmado mediante el uso de un lenguaje provocador y una mirada absurda sobre el mundo. Dos años después, con el título de profesor, regresa a Chillán, donde comienza a dar clases de matemática y física en el Liceo de Hombres. En su ciudad de infancia conoce a Neruda, quien visitaba el sur de Chile como parte de la campaña política del Frente Popular. El poeta le dedica un libro con palabras premonitorias: "A Nicanor Parra con una estrella para su destino". Meses más tarde publica *Cancionero sin nombre*, dedicado a sus compañeros de generación y con una marcada influencia del *Romancero gitano* de García Lorca. Por su primer libro gana el Premio Municipal de Poesía, organizado por la Municipalidad de Santiago en 1938. De a poco, su nombre empieza a ser un referente y es invitado a participar en distintos homenajes a poetas consagrados, como con el artículo dedicado a Neruda en el homenaje del diario *La Discusión* o en el acto de bienvenida a Gabriela Mistral después de quince años de ausencia. La poetisa lo denomina "el futuro poeta de Chile". Nuevamente en Santiago se aboca a la enseñanza en el Instituto Barros Arana y en la Escuela de Artes y Oficios, pero como confiesa en su poema "Autorretrato", la tarea pedagógica no lo satisface por completo: "Soy profesor en un liceo oscuro, / He perdido la voz haciendo clases/(Después de todo o nada/ Hago cuarenta horas semanales)". Entre 1939 y 1954, cuando se publica *Poemas y antipoemas*, Parra lleva una vida escindida. Por un

lado, su carrera académica en el ámbito de la ingeniería a partir de dos becas: una en los Estados Unidos otorgada por el International Institute of Education en 1943, que lo lleva a ser titular de Mecánica Racional en la Universidad de Chile y, luego, director interino de la Escuela de Ingeniería de la misma universidad en 1948; la segunda beca en Inglaterra, que le permitió asistir a un curso de cosmología en Oxford y leer la poesía sajona. Por el otro, la vida literaria, con la escritura de una serie de poemas, muchos de ellos editados como parte integrante de distintas antologías de escritores chilenos. Cada vez más influido por las lecturas de Whitman, T. S. Eliot, Pound, Auden, Parra envía a Tomás Lago un largo manuscrito del poema "Preguntas a la hora del té", acompañado de una declaración del fundamento estético de lo que pronto sería su *antipoesía*: "La poesía egocéntrica de nuestros antepasados en la que ellos tratan de demostrarle al lector cuán estimable es el ser humano, cuán inteligentes y sensibles son ellos, cuán dignos de admiración son los objetos de este mundo, debe ceder paso a una poesía más objetiva.". Fiel a las técnicas del collage adelantándose al *pop art* de los '60, Parra junto con Alejandro Jodorwsky y Enrique Lihn, elaboraron en 1954 poemas murales con recortes de diarios, a los que llamaban "quebrantahuesos". Durante estos años, se casa dos veces: con Anita Troncoso en 1940, madre de su hija Catalina; en 1951, después de su estancia en Inglaterra, regresa casado con la sueca Inge Palmen.



Violeta Parra, hermana de Nicanor, cantante que popularizó, entre otros, los poemas de La cueca larga

La primera edición de *Poemas y antipoemas,* celebrada por casi todos los escritores –entre ellos, Neruda en una presentación en la solapa del libro–, se agota de inmediato. La mayoría de las opiniones coinciden en que se trata de una poesía renovadora, divertida y sugerente. En *La cueca larga* (1958), con ilustraciones del artista chileno Nemesio Antúnez, se revela una poesía de corte popular (coplas, cuecas), que su hermana Violeta se encargará de difundir oralmente a través de canciones. Esta obra prolonga la veta antipoética, conocida y admirada internacionalmente a partir de la presencia de Parra en el Primer Encuentro de Escritores Americanos de 1960, en el que participan, entre otros, los poetas *beatniks* Ferlinghetti y Ginsberg; y de la traducción al inglés y edición de su libro por la editorial de San Francisco. Dos años más tarde, aparece *Versos de salón*, que reúne poemas anticonformistas que se burlan y escandalizan a los lectores burgueses con temas y vocablos obscenos y en contra de la "moral" convencional. Después, publicará el *Manifiesto* (1963), el que coincide con su visita a las Repúblicas Socialistas Soviéticas, con el que empieza a alejarse de la actitud vanguardista, rebelde y experimental para adentrarse en una corriente más comprometida políticamente. De su viaje a Rusia nace *Canciones rusas* (1967), un poemario que alude a la realidad soviética pero cuya búsqueda está en la explotación del espacio en blanco que une y separa las palabras. Con la publicación de *Obra gruesa* en 1969, que compila toda la producción hasta ese momento e incluye algunos poemas inéditos, se marca el cierre de una línea destinada a romper con la lírica tradicional. A partir de este momento y durante la década del '70, la obra de Parra se inclina cada vez más a la poesía visual; primero a través de lo que él llama *artefactos*, una serie de tarjetas que combinan palabras, aforismos, fotografías de inscripciones en muros, etc.; luego, entrados los '80 y hasta la actualidad, se aboca a los poemas objetos, denominados "trabajos prácticos" u "obras públicas" en los que intenta dar vida a objetos inertes, desechados. Incansable investigador de la realidad, mediante su poesía y su práctica docente en el área de física –la que conservó hasta 1996–, Parra supo revolucionar las estéticas dominantes en Chile y Latinoamérica. Por este motivo fue candidato al Premio Nobel en 1997.





Vicente Huidobro, dibujo de Joseph Sima, 1931

EN LOS LÍMITES DE LO POÉTICO

La edición en 1954 de *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra provocó una auténtica conmoción en el campo literario chileno. Las nuevas generaciones celebraron su aparición porque vieron en ella el atractivo de una estética irreverente y escandalosa, apropiada para sacar el lenguaje de su anquilosamiento. Los sectores más conservadores de la sociedad se opusieron a la antipoesía de Parra en nombre de la moral. Entre ellos, el más radical fue el padre capuchino Salvatierra, quien se preguntaba iracundo: "¿Puede admitirse que se lance al público una obra como esa, sin pies ni cabeza, que destila veneno y podredumbre, demencia y satanismo? Me han preguntado si este libro es inmo-

PERFILES

Sobre la autenticidad y el

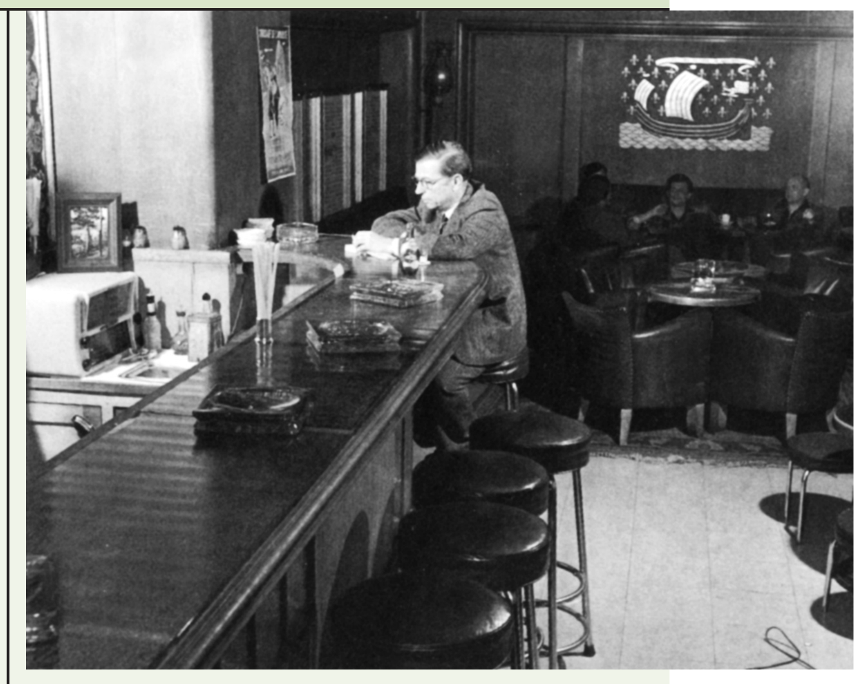
GUSTAVO LOZA

En sus *Lecciones sobre Estética*, Georg Hegel (1770-1831) considera el arte (junto con la religión y la filosofía) como una de las formas en que el espíritu absoluto se manifiesta a sí mismo mediante su autodespliegue a través de la historia de la humanidad. En este contexto, la aparente autenticidad del artista quedaría reducida a ser un instrumento necesario en el desarrollo objetivo de la Idea en el contexto de una determinada cultura. Este concepto de disolución de la intencionalidad subjetiva en el desarrollo de la manifestación de la racionalidad objetiva ha verificado distintas reacciones. Sören Kierkegaard (1813-1855) sostiene que la instancia de lo singular queda disuelta dentro de la unidad del sistema hegeliano. A la reflexión objetiva propia del sistema de Hegel, contrapone la reflexión subjetiva, vinculada a su existencia y a su destino, que no es objetiva y desinteresada, sino apasionada y paradójica. Para Kierkegaard lo único realmente existente es el individuo, sus intereses y posibilidades, en su soledad frente a lo divino. La obra de arte auténtica será aquella que fundamentalmente refleje la identidad del yo en la búsqueda de lo absoluto, sin conceder importancia en ello a las relaciones con los demás o al mundo social en general. En contrapartida, la reflexión acerca del hecho artístico realizada por el marxismo privilegia en gran medida su dimensión social. Para Karl Marx (1818-1883), la autenticidad del hecho artístico estará dada por la manera en que refleja las contradicciones de una época. Así podía admirar a un autor con ideas reaccionarias como Balzac, porque pintaba profundamente una realidad compleja y verdadera, más allá de su ideología. Sin embargo, para muchos de sus seguidores, la autenticidad del artista estará fuertemente ligada al grado de su compromiso con la educación de la conciencia política, siguiendo la idea de Marx de que la realidad debe ser transformada, además de ser comprendida. Por tanto se exige que el artista asuma una directiva política precisa que coordine su obra con las necesidades de esclarecimiento de conciencia de clase y liberación de los grupos sociales menos favorecidos. Uno de los máximos exponentes de esta tentativa de aunar arte y praxis social ha sido Bertolt Brecht (1898-1956), y su teatro, criticado luego por Jean-Paul Sartre (1905-1980) al considerar que en su intento de ofrecer al espectador una forma de identificación diferente de la del teatro burgués brindaba otra tan subjetiva e ideológica como la criticada. Theodor

ral. Yo diría que no; es demasiado sucio para ser inmoral. Un tarro de basura no es inmoral, por muchas vueltas que le demos para examinar el contenido". También en el ámbito cultural se levantaron voces indignadas como la del poeta de la generación del '20 Pablo de Rokha, quien entendía que la antipoesía era simplemente la ausencia de sensibilidad poética a la hora de escribir; declaró que "los antipoemas inspiran lástima y asco" y que la intención de Parra era "mofarse de los vates degradando la poesía". Sin embargo, no fue este escritor el primero en formular la resistencia poética en Chile, ya que Vicente Huidobro en su obra *Altazor* de 1933 se llamó "antipoeta" a sí mismo: "Soy el ángel salvaje que cayó una mañana/ en vuestras plantaciones de preceptos/ poeta/ antipoeta/ culto/ anticulto.". La antipoesía de Parra no se levantaba contra las preceptivas académicas –que ya casi nadie respetaba desde los planteos de Huidobro–, sino contra lo que él llamó el barroquismo y la verborragia de los emuladores vernáculos de las vanguardias europeas, según sus declaraciones en el Primer Encuentro de Escritores, organizado por la Universidad de Concepción en 1958, en la que sostuvo que su poesía constituía el reverso de "la medalla surrealista". Dividido en dos partes como lo indica el título, en la primera, los poemas de inspiración autobiográfica poseen un lenguaje llano, convencional, predominantemente narrativo y reflexivo, tradicionalista en la línea de Bécquer o de Antonio Machado, y ubicables en la vereda de enfrente de los versos herméticos que constituían la tendencia a principios de la década del '50; razón suficiente para convertirlos en antipoéticos: "A recorrer me dediqué esta tarde / las solitarias calles de mi aldea / acompañado por el buen crepúsculo / que es el último amigo que me queda. / Todo está como entonces, el otoño / y su difusa lámpara de niebla (...) / Nunca pensé, creédmelo, un instante / volver a ver esta querida tierra." ("Hay un día feliz"). También recupera las coplas populares y las canciones infantiles, como el poema que abre el libro, "Sinfonía de cuna", el que a la manera de Lewis Carrol subvierte la lógica y se aproxima al absurdo. La segunda parte contiene los antipoemas –apenas seis composiciones separadas de

compromiso del artista

Adorno (1903-1969), a su vez, le critica a Brecht el perder de vista que la cuestión de lo social en el arte nunca es inmediata, aun cuando se lo pretenda. Según este filósofo, los movimientos y las contradicciones de la sociedad se manifiestan de un modo "subterráneo", por lo que la obra de representación realista se cristaliza y anula el efecto de su denuncia. Se pueden ver dos reacciones frente a la teoría estética hegeliana: la autenticidad del individuo solitario en la libertad de realización de sus posibilidades (Kierkegaard) y la autenticidad del autor que en su obra (siendo consciente de ello o no) intenta expresar las contradicciones internas en el seno de una sociedad (Marx). Quizá Sartre sea la figura que permite elaborar la imagen de un autor que sintetizó en su vida y en su obra ambas respuestas señaladas. El filósofo francés ha sido un ejemplo de intelectual comprometido en un gran número de causas sociales, artista integral que se valió de distintos medios (novelas, ensayos, teatro, revistas) para influir en la vida y el pensamiento de una sociedad; a la vez, como escritor intentó bucear en sus obras (piénsese en *La náusea* y en el tríptico de novelas *Los caminos de la Libertad*) en los conflictos vitales de las existencias individuales en contextos sociales complejos como los de la Francia en que le tocó vivir.



Jean-Paul Sartre en el café Pont-Royal de París, que frecuentaban los intelectuales franceses en la década del '40

los anteriores por un número romano–, que develan un intento más claro de romper, no sólo con las convenciones vigentes, sino también con las experimentaciones formales vanguardistas, reparando en las frases cotidianas y en el juego de palabras: "No doy a nadie el derecho. / Adoro un trozo de trapo. / Traslado tumbas de lugar. / Traslado tumbas de lugar. / No doy a nadie el derecho. / Yo soy un tipo ridículo / a los rayos del sol, / azote de las fuentes de soda / yo me muero de rabia." ("Rompecabezas").
En los antipoemas, irrumpe lo sobrenatural como procedimiento para separarse de la realidad autobiográfica que acompaña a los primeros poemas. Sin embargo, de ninguna manera podría entenderse que se trata de una evasión hacia los territorios fantásticos, sino del uso de comparaciones, metáforas, hipérboles que dislocan la lógica de la realidad y elaboran imágenes violentas y críticas del contexto imperante: "Y todo ¡para qué! / Para ganar un pan imperdonable / duro como la cara del burgués / y con olor y sabor a sangre." ("Autorretrato"). Los antipoemas tienden a escaparse de los senderos tradicionales de la lírica para, en su lugar, convertirse en soliloquios y monólogos "dramáticos", creados con lenguaje cotidiano y resabios de la poesía de Bertolt Brecht, inspirada en el *music hall* y el *Kabarett* berlinés de la década del '20.
En 1954, Parra da a conocer *La cueca larga*, una colección de coplas que su hermana Violeta se ocupará de difundir, explotando su naturaleza oral. Si bien el principio poético de estas composiciones no muestra ninguna ruptura antipoética particular, sí es anticonvencional el gesto folclorista de Parra, quien no se preocupa por refinar la poesía popular, sino en rescatar sus ingenuidades, vulgarismo que desafía el "buen gusto" hegemónico en la cultura culta: "¿Hay algo, pregunto yo/ más noble que una botella /de vino bien conservado / entre dos almas gemelas?" ("Coplas al vino"). Cuatro años más tarde, después de las zafadurías populares de su "cueca larga", Parra reaparece en la escena con *Versos de salón* (1962). Lo que a simple vista podría entenderse como una vuelta al "endomingamiento" burgués de un poeta aceptado en los salones, no es otra cosa que una burla corrosiva al público lector de Verlaine, Baudelaire y Breton. Mediante combinaciones inesperadas de palabras, estridencias lingüísticas, opciones sintácticas extravagantes, una lógica disonante, los versos de salón son la antítesis del buen gusto, el conformismo, las formas poéticas aceptadas y, sobre todo, un modo de prolongar los límites de un camino iniciado casi una década atrás: "Sueño que soy turista de lujo / sueño que estoy colgado de una cruz / sueño que estoy comiendo pejerreyes. / Sueño también que se me cae el pelo" ("Sueños"). El mismo año, en el *Discurso de bienvenida en honor de Pablo Neruda*, leído en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Chile, Parra no desaprovecha la oportunidad para hablar de los alcances de su proyecto estético. Allí señala que, como el discurso académico es un género literario contrapuesto al temperamento díscolo del poeta, "la antipoesía es una lucha libre con los elementos; el antipoeta se concede a sí mismo el derecho a decirlo todo, sin cuidarse para nada de las posibles consecuencias prácticas que puedan acarrearle sus formulaciones teóricas".

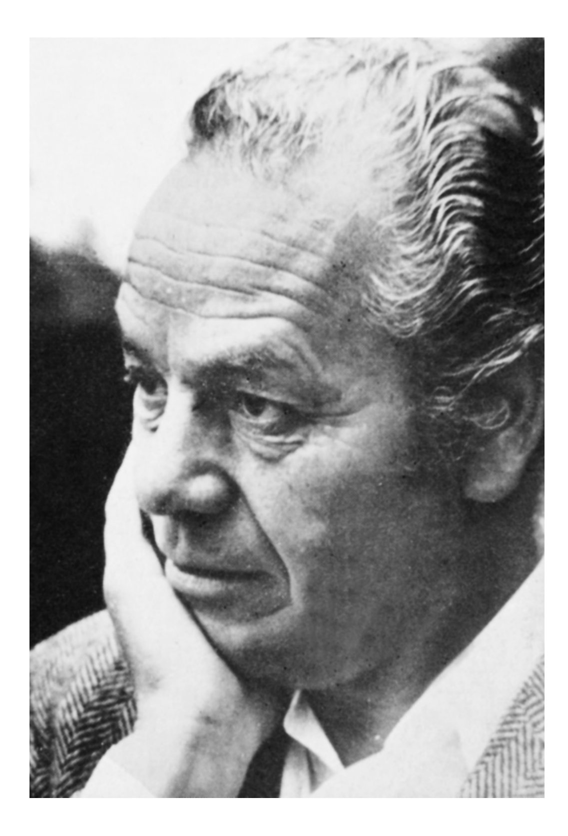


De esta forma, el antipoeta consigue que lo declaren persona no grata. Convocado para colaborar en una antología de poetas rusos contemporáneos traducidos al español, Parra viaja a la Unión Soviética en 1963, experiencia de la que surgen dos libros: *Manifiesto,* publicado ese mismo año, y *Canciones rusas*, de 1967. En el primero se observa un cambio de actitud del poeta respecto de su obra, a partir del conocimiento de los países del bloque comunista. En este largo poema, se percibe un nuevo giro estilístico que abandona la rebeldía exasperada y osadamente escandalosa que venía manteniendo desde el inicio, pero que no significa volverse conformista. Como lo señala en su *Manifiesto*, renuncia a la "poesía adjetiva/poesía nasal y gutural / poesía arbitraria / poesía copiada de los libros". Ahora, el norte literario es reemplazar la revolución de las palabras por la revolución de las ideas, la lírica por versos muy próximos a la prosa, y el destino del poeta es ser "un hombre como todos /un albañil que construye su muro / un constructor de puertas y ventanas". Las *Canciones rusas* representan el encuentro y descubrimiento de una manera de vivir diferente, formalizan, con cierta influencia de la poesía soviética por él compilada en la antología. El resultado es una escritura cada vez más sosegada y reflexiva sobre los procesos históricos del mundo, algunos de los cuales debieron hacer correr mucha sangre para instaurar la justicia social: "Tosa la nieve que ha caído en Rusia / toda la sangre que ha caído en Rusia." ("Nieve").

ASOCIACIONES INESPERADAS

Después de las *Canciones rusas*, Nicanor Parra empezó a ensayar una nueva salida antipoética. Empieza a publicar en algunas revistas unos poemas breves a los que él denominaba "artefactos". En 1972 publicó con ese nombre un libro hecho a base de postales en las que combinaba frases cortas y dibujos de objetos tomados de la realidad inmediata. Utilizando la consigna "decir lo máximo con lo mínimo", Parra elabora, por ejemplo, un poema visual con una botella de Coca-Cola, puesta al lado de un cartel que dice "mensaje en una botella". Se construye así un significado en el que la práctica de enviar las noticias de un naufragio a través de un recipiente que no fue pensado para eso se vuelve literalmente vehículo de un mensaje del mercado de consumo dominante. Otro caso resulta de la combinación de un tomate atravesado por un clavo, junto a la sentencia "Naturaleza muerta"; aquí el sentido figurado empleado por la pintura clásica para denominar determinado tipo de cuadros se vuelve literal, ya que es el objeto de la naturaleza el que va a perecer en el mismo momento en que empieza a formar parte de la cultura. Parra llamó *artefactos visuales* a estos poemas que surgen de asociar una palabra a un objeto, cuya peculiaridad, según el poeta, es la de expandir las posibilidades del sentido y activar mecanismos de crítica y humor con el fin de reflexionar acerca de la cultura occidental presente. Rodríguez Monegal, atento a la evolución del poeta, señaló que Parra estaba dando la espalda a los *antipoemas* "pero no para retomar el énfasis lírico de los primeros tiempos sino para despojarse aún más, para especializarse en una poesía que oscila sobre el filo mismo de la nada poética". Desde entonces, el poeta nunca abandonó esta exploración artística en la línea del *ready-made*, que lo ligó a





Nicanor Parra hacia la década del '70, cuando componía sus primeros "Artefactos"

las corrientes vanguardistas más extremas: el conceptualismo acuñado por Duchamp y el dadaísmo, la rebeldía frente a la tradición y las instituciones de los poetas de la generación posterior a la Segunda Guerra Mundial –especialmente en los Estados Unidos– y la osadía de los cultores del *pop art* que declaran que el arte es un bien de consumo más. Objetos que simbolizan la política, la economía, la religión, las ideologías, la ciencia e incluso el arte habitan en los *Trabajos prácticos* –otra forma de referir a los artefactos visuales– de Parra, acompañados de frases a modo de títulos sugerentes que establecen una conexión, antes impensada para el lector, y que despierta un sentido novedoso de la realidad. Se trata de un uso "desviado" de la lengua natural, con el que aleja los términos de su referente habitual para acercarse a uno articulado metafóricamente. Los trabajos prácticos de Parra pueden recurrir también a eslóganes publicitarios o a frases que incitan al consumo para señalar que reafirmar el arte forma parte de la esfera de la economía. En los artefactos del escritor chileno, se percibe que la impronta personal del sujeto creador no está en la originalidad de las palabras u objetos elegidos –ya que estos son los más trillados por el uso cotidiano–, sino en el ingenio a la hora de ponerlos en relación. El sentido resulta casi obvio en la lectura, pero definitivamente impensables para la mayoría, antes de su plasmación por el artista. A través de la descontextualización de los objetos, que son llevados a los pedestales que siempre se reservaban al arte, Parra consigue que lo cotidiano se vuelva artístico, como ya lo había logrado con los registros más informales del lenguaje "de todos los días" que incorporó a la elaboración de los antipoemas. Una vez desentrañado el principio procedimental de los artefactos, es posible entender que no se trata de mecanismos, como podría indicar su nombre, sino de un arte hecho con ideas y de manera sumamente consciente e intencional.



En el origen del arte conceptual



"Fountain", de Marcel Duchamp, ready-made presentado con gran escándalo en la Sociedad de Artistas de New York en 1917

Sublevado por la rigidez del cubismo, el artista franco-estadounidense Marcel Duchamp (1887-1968) comenzó a cuestionar la eficacia de un arte de vanguardia exclusivamente anclado en lo visual, ya que esto solidificaba el arte y lo acercaba a los preceptos de *arte por el arte*, contra el que se había levantado. La vinculación estrecha entre los componentes lingüísticos y plásticos objetuales y el *ready-made* (el arte como idea) fueron las estrategias para devolverle al arte nuevo el carácter crítico y rebelde que ostentaba desde la última década del siglo XIX y que estaba perdiendo en pos de una abstracción cada vez más extrema perceptible en las obras de Picasso, Malevich, Mondrian, Matisse. De esta manera, Duchamp se colocó como uno de los precursores de lo que más adelante se denominaría *arte conceptual*. Para casi todos los artistas conceptuales, el lenguaje fue la herramienta o el medio para hacer visible a través de las obras aspectos no visuales, por lo general de naturaleza política o social. Sobre un sustento novedoso como lo fue el hecho de suspender el flujo usual de los objetos cotidianos y de fabricación masiva, para transformarlo en obras artísticas, dotándolas de nuevos sentidos o mediante un simple cambio de nombre, el *ready–made* se postuló como un gesto antiartístico, ya que señalaba "lo estimulante que era poder hacer arte a partir de cualquier cosa". En 1914 Duchamp toma un botellero adquirido en una tienda de París, le coloca un rótulo –que no se conserva– y sin más lo declara obra de arte, alegando que no importa la obra sino el proceso de elaboración. Apenas tres años más tarde, el escándalo se universaliza cuando en la Sociedad de artistas de New York, Duchamp, con el pseudónimo Richard Mutt, expone un orinal de porcelana, al que pone el título de *Fountain*. Por considerarlo de mal gusto, pero sobre todo "inconveniente", la Sociedad se opuso de inmediato a que se mostrara aquel objeto de uso corriente que de ningún modo podría entenderse como "obra de arte". Más allá de la prohibición o justamente por la reacción descalificadora de la institución, Duchamp consigue demostrar que la frontera entre lo que es o no arte se marca a través de un juicio que no es estético sino producto de convenciones vigentes. Además, deja claro que dichos acuerdos no son fijos e inmutables, sino que se establecen en cada práctica artística. De esta manera, lo que había nacido como la denominación privada de algunos objetos de arte se volvió un elemento de reflexión de una teoría del arte y su inventor se convirtió en el artista más influyente del siglo XX, singularizado por usar el lenguaje, los retruécanos visuales y verbales, el humor, las provocaciones, el azar, la premeditación, las ironías; procedimientos que privilegiaban el proceso intelectual frente al producto terminado, es decir, la concepción y el significado último por encima de la experiencia sensual. Hacia la década del '60, con la influencia del *pop art* –movimiento revitalizador del espíritu conceptualista del *ready-made* a partir de la retrospectiva de la obra de Duchamp que realiza el Pasadena Art Museum 1963–, el arte conceptual hace un nuevo giro en el reconocimiento de su dependencia con el contexto. Es Andy Warhol, admirador incondicional de Duchamp, el pope en llevar tanto los objetos de consumo masivo a las obras, como las obras a un proceso de reproducción casi industrial, promovido y controlado por los artistas.



Nicanor Parra, poeta sarcástico

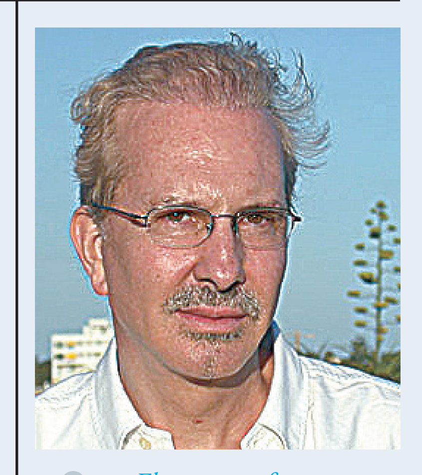
Roberto Echavarren es uruguayo. Hizo estudios de posgrado en Filosofía en la Universidad Goethe, de Frankfurt am Main. Se doctoró en Letras en la Universidad de París VIII. Fue docente en la Universidad de Londres, en la Universidad de Nueva York, en el Instituto Rojas de la Universidad de Buenos Aires y en la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo. Sus tres últimos libros de poemas son *Performance,* 2000; *Casino Atlántico,* 2004; *Centralasia,* 2005. Escribió la novelas *Ave roc* (1995) y *El diablo en el pelo*, 2003. Sus últimos libros de ensayo son *Arte andrógino: estilo versus moda en un siglo corto* (1998); *Fuera de género: criaturas de la invención erótica* (en prensa).

¿Qué espacio ocupa la poesía chilena en el marco de la producción hispanoamericana?

El Modernismo fue un momento crucial de espléndida realización de la poesía hispanoamericana (el nicaragüense Rubén Darío, el uruguayo Julio Herrera y Reissig, el mexicano Ramón López Velarde, entre otros). Tras asimilar la poesía francesa a partir de Baudelaire, ese momento o movimiento supera la morralla romántica anterior que nos había dejado España. Pero la poesía chilena sólo empieza a pisar fuerte en el epílogo del Modernismo, en una especie de postmodernismo, que se llamó la vanguardia. Los poetas practican el verso libre y se ven confrontados a grandes hechos: la Primera Guerra Mundial y la guerra de España. Aquí surgen los más notables poetas chilenos: Vicente Huidobro y Pablo Neruda. De los conflictos mundiales, y en concreto de la guerra civil española, nace cierto compromiso que lleva a Neruda, a partir de *Tercera residencia*, a convertirse en un poeta político. Pero Neruda no renuncia a su poética, a su imagística. Se vuelve menos ambiguo, es verdad. Pero nunca renuncia a la "poesía", invocación de y contacto con la naturaleza, con las criaturas y las materias, amigo de todas las cosas, animista chamánico, pleno y munificente a pesar de su toma de partido político que lo lleva a alabar a Stalin.

¿De qué manera los "antipoemas" de Nicanor Parra constituyen un norte para la poesía del continente a partir de la década del '50?

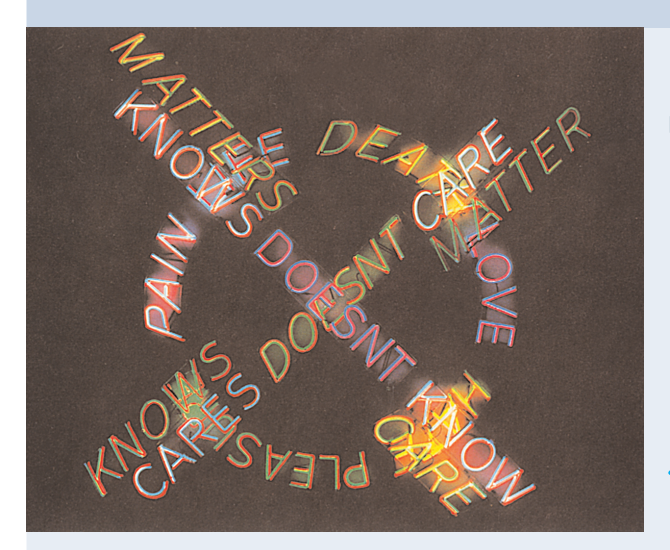
Nicanor Parra no reacciona directamente contra el mensaje político de Neruda, sino contra su "poesía". Es un comediante y satírico. Le corta las alas a la poesía lírica, encarna al poeta en un yo payasesco, un contador de chistes, un mentor de lo terrible pero siempre con humor. Bajo el látigo sarcástico, se derrumba la seriedad. El instrumento de Parra es un vehículo apto, por su clareza denotativa, por su calidad de collage de ready-mades del lenguaje cotidiano, para un mensaje político. Pero Parra pretende ser sólo un mero observador de los hechos (como señala en el poema "Año 1930"), aunque en verdad no lo sea del todo. En un



El poeta, profesor y ensayista uruguayo Roberto Echavarren









“Vida muerta. Nadie sabe” (1983), composición en luces de neón de Bruce Nauman, que muestra las prolongaciones del arte conceptual hacia la década del ’80

poema en que ridiculiza a Freud y lo convierte en el portavoz de Occidente, saluda el régimen de Mao como el paraíso en la tierra. En casi cada uno de los versos de Parra reconocemos un cliché o un falso razonamiento entresacado de la lengua cotidiana. Consideramos estos juicios como verdades convencionales, fórmulas gastadas, que se aplican a cualquier cosa. Conviven con titulares de diario y falsas noticias, mientras el poeta cumple el rol de coleccionista que no inventa (se autodenomina “un creador que no produce nada”), sólo yuxtapone lugares comunes y esta es su virtud crítica: una sorpresa incongruente de efecto hilarante. Si la poesía a partir de Darío era el dominio de lo bello, Parra introduce lo feo para desmantelarla. *Poemas para combatir la calvicie* es un título elocuente. No rechaza tampoco el chiste popular escatológico: “¿Saben lo que me dijo un franciscano?/ ¡No te limpies el traste con la mano!” (Y esto no impide que se manifieste en ocasión, cuando evoca a Violeta Parra, un estupendo poeta elegíaco). Él saca el discurso poético de aquel lugar donde Darío lo había colocado. Su dialéctica desvergonzada lo lleva, como a Lautréamont, a desmontar el dispositivo eclesiástico de la culpa, a devolver la acusación de pecador a Dios. Nosotros le perdonamos sus fallas, y no al revés. Tampoco puede dudarse de que Parra aboga por la liberación del cuerpo en contra de la abstinencia cristiana, al invertir la relación entre sagrado y profano: “Cordero de dios, que lavas los pecados del mundo/ déjanos fornicar tranquilamente/ no te inmiscuyas en ese momento sagrado.”. Todo es prosaico y directo. La poesía resulta apenas efecto de montaje de lugares comunes. El poeta recorta, ensambla, les da un ritmo. Y de la composición brota un sentido crítico.

¿Qué diálogo establece la poesía de Parra con las vanguardias europeas y latinoamericanas?

Parra se ubica en una postvanguardia. Ejerce de antídoto contra el “entusiasmo” abstracto de la vanguardia, su didactismo utópico. Niega su espíritu positivo. Implica una dosis de sobriedad, si se quiere. Tomen en cuenta este juicio sobre Chile: “Creemos ser país/ y la verdad es que somos apenas paisaje.”. Sin embargo, el humor de Parra no es sobrio. La suya es una poesía del exceso, del desborde, de la sorpresa satírica desencadenada.

¿Cómo es el panorama actual de la poesía en Latinoamérica, cuáles son sus referentes?

Los poetas nos abocamos a la herencia de Parra. Aunque Parra no es coloquialista, de ahí salió cierta corriente coloquial. Parra construía un yo crítico (un payaso, un profeta loco, El Cristo de Elqui). Pero algunos, excusándose en la llaneza de sus versos, se consideraron autorizados, a partir de los sesenta, a escribir una poesía de pobres recursos, trivial, de “mío” bendito o maldito yo, acrítico, nunca puesto en cuestión, siempre dueño de la verdad y la justicia, siempre inocente, correcto. Bajo el rótulo de comprometida, esta poesía abusó en varios casos del eslogan y de la consigna, resignó a veces el pincel auténtico y la contemplación del equilibrio a cambio de convertirse en rapsoda del Estado, de incluir los nombres propios de la política y otras menciones cortesanas. Por contraste, el humor crítico de Parra contamina el neobarroco heredado de José Lezama Lima, en algunos poetas notables de las últimas décadas. Estos poetas no han renunciado a la experimentación de la vanguardia. Sin embargo no apuestan, como ella, a un solo método o procedimiento, sea este la enumeración caótica, la supresión de la sintaxis o cualquier otro recurso estilístico más o menos exclusivo. No se vuelven el rehén de un procedimiento particular. Ni de un tono. En este sentido, carecen de estilo. Su desenvoltura, que a veces linda con el ensayo, viene de Parra. Puede ser irónica, humorística, en ocasiones coloquial, pero también metapoética. A diferencia de la primera vanguardia, esta nueva poesía evita el didactismo utópico. A diferencia del coloquialismo populista, no acepta un nivel medio de comunicación poética, ni tiene miedo de volverse oscura y complicada. En ella puede encontrarse una nueva concepción de micropolítica, el vocabulario de varias disciplinas, o registros de información, o contextos de referencia: música rock y pop, estilos de vida alternativos, voces de minorías, desconstrucción del género, erotismo fetichista.



La travesía de la escritura

Para los que intentan periodizar la historia de la poesía visual, el poema de Mallarmé "Un golpe de dados jamás abolirá el azar" constituye la referencia obligada que señala el comienzo de esta práctica artística y literaria recurrente en el últimos siglo y con predominio hegemónico en la actualidad. El poeta Rodrigo Alonso señala que "la razón es evidente: en este poema, el autor francés traspone el sintagma lingüístico en imagen, llamando la atención sobre su especialidad y sobre la materialidad del libro en tanto objeto. No obstante para un artista como Marinetti –gestor del futurismo europeo–, la estrategia de Mallarmé no había sido lo suficientemente osada en tanto el empleo de la página en blanco, como un escenario para desarrollar la transmutación del lenguaje, no lograba romper con la supremacía de la linealidad de la escritura. En su lugar, Filippo Marinetti sugiere en su manifiesto *Destrucción de la Sintaxis-Imaginación sin cadena-palabras en libertad*, el uso de distintas tipografías, colores y direccionalidad de la escritura para explotar al máximo la potencia expresiva de las palabras sobre la del espacio. De esta manera, la novedad formal se combina con una expansión de los niveles de información y de lectura, los que a su vez obligan al lector a una actividad interpretativa intensa. Un paso hacia adelante respecto de Marinetti lo dieron los artistas alemanes de entreguerras con la utilización del montaje y el fotomontaje de imágenes, que exploran las posibilidades semánticas de conectar realidades de naturaleza diversa, al tiempo que logran evadir con más facilidad que el collage de palabras ciertos controles ideológicos. De ahí

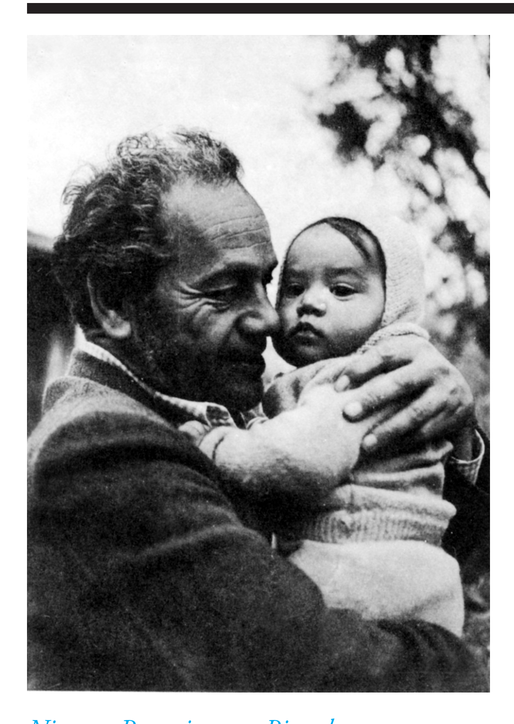




Afiche del 4º Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental; que tuvo lugar en Buenos Aires, en el Espacio Giesso Reich, en octubre de 2001

que los montajes hayan sido frecuentes en la Alemania nazi; como sostiene George Groz (uno de sus creadores), "los fotomontajes [nos permitieron] decir con imágenes aquello que los censores no nos hubieran permitido decir con palabras.". Familiares cercanos del ready-made en cuanto a la utilización alegórica y metafórica, los montajes otorgan a la poesía visual herramientas útiles para la plasmación de nuevas estéticas literarias que renovaron la producción tanto europea como latinoamericana. Recibe el nombre de *poesía visual,* ciertas formas de la creación artística, fundada en la utilización de recursos visuales, desde la utilización de los caligramas –ya cultivados por los pueblos griegos– hasta la incorporación en la actualidad de nuevas tecnologías en el proceso de gestación de obras, de ahí que se considere que es la interdisciplinariedad uno de sus rasgos característicos. En la Argentina, fue el artista platense Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) uno de los más fervientes cultores de este género a la vez plástico y literario. Convencido de que el arte debía cambiar la percepción de la realidad y de que la creatividad debía modificar la concepción del arte, trabajó para que las obras salieran del museo y las galerías y perturbaran las experiencias del mundo. Hacia 1996, ideó el proyecto Vórtice, que consistía en enviar por correo a otros artistas amigos unas postales con textos escritos a máquina –acompañados de tres grabados y una imagen digitalizada–: de Rilke, de Torres García, de J. Kosuth, Robert Hughes y uno propio, llamado "Paideuma". A partir de las respuestas y con la elaboración de más postales, Vigo realizó una serie de números bimestrales de *Vórtice,* una edición de arte que circulaba vía correo postal con originales de artistas y escritores. En 1997, se transformó en trimestral coincidente con las estaciones del año, y circuló entre trescientos subscriptores *mailartistas* de la Argentina (40%) y del extranjero (60%), como un modo de afirmar la prescindencia de los espacios e instituciones de consagración y circulación de las prácticas artísticas.

Antología



Nicanor Parra junto a Ricardo (Chamaco), el hijo que tuvo con Rosita Muñoz, 1968

PREGUNTAS A LA HORA DEL TÉ

"Este señor desvaído parece
Una figura de un museo de cera;
Mira a través de los visillos rotos:
Qué vale más, ¿el oro o la belleza?,
¿Vale más el arroyo que se mueve
O la chépica fija a la ribera?
A lo lejos se oye una campana
Que abre una herida más, o que la cierra:
¿Es más real el agua de la fuente
O la muchacha que se mira en ella?
No se sabe, la gente se lo pasa
Construyendo castillos en la arena.
¿Es superior el vaso transparente
A la mano del hombre que lo crea?
Se respira una atmósfera cansada
De ceniza, de humo y de tristeza:
Lo que se vio una vez ya no se vuelve
A ver igual, dicen las hojas secas. (...)"

En: Nicanor Parra, *Poemas y antipoemas*. En *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969

ADVERTENCIA AL LECTOR

"El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
Aunque le pese
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
Sabelius, que además de teólogo fue humorista consumado,
Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
¿Respondió acaso a su herejía?
Y si llegó a responder, ¿cómo lo hizo!
¿En qué forma descabellada!
¿Basándose en qué cúmulo recontradicciones?

Según lo doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
La palabra arco iris no aparece en ninguna parte,
menos aún la palabra dolor. (...)"

Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*. En *Obra gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969

ULTIMO BRINDIS

"Lo queramos o no
Solo tenemos tres alternativas:
El ayer, el presente y el mañana

Y ni siquiera tres
Porque como dice el filósofo
El ayer es ayer
Nos pertenece solo el recuerdo:
A la rosa que ya se deshojó
No se le puede sacar otro pétalo

Las cartas por jugar
Son solamente dos:
El presente y el día de mañana. (...)"

Parra, Nicanor, *Canciones rusas.*
En *Obra gruesa*, Santiago de Chile,
Editorial Universitaria, 1969

para que veas que no te guardo rencor
te regalo la luna
~~te regalo~~
Seriamente - no creas que me estoy burlando de tí
te ~~regalo la~~ la regalo con todo cariño
~~con mucho cariño~~
nada de puñaladas por la espalda
[illegible]
te la mando o la pasas tú misma a buscarla
~~la nariz y los ojos de Carlos Gardel~~
~~directamente desde el Santo Sínodo~~
tu tío que te quiere
tu mariposa de varios colores
directamente desde el Santo Sínodo.

Borrador del poema "Para que veas que no te guardo rencor", perteneciente a La camisa de fuerza, *compilado en la* Obra Gruesa, *1969*

Bibliografía

AGUIRRE, MARGARITA; PALAZUELO, JUAN AGUSTÍN, “Nicanor Parra, antipoeta”. En: Parra, Nicanor, *La cueca larga*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
ALONSO, RODRIGO, *El poema visual, entre la simultaneidad y el montaje*, Buenos Aires, Encuentro Internacional de Poesía Visual, Sonora y Experimental, 2004.
DÍEZ, CRISTINA Y OTROS, “Justificación teórica”. En: Parra, Nicanor, *Trabajos Prácticos*, Santiago de Chile, Ediciones CESOS, 1996.
GARCÍA, MACARENA, “Nicanor Parra” (entrevista). En: *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 23 de julio de 2006.
JITRIK, NOÉ, *Vertiginosas textualidades*, México, Universidad Nacional de México, 1999.
LIHN, ENRIQUE, “Introducción a la poesía de Parra”. En: Santiago de Chile, Revista Anales de la Universidad de Chile, Año CIX, Nos. 83-85, 1951.
MARZONA, DANIEL, *Arte conceptual*, Barcelona, Taschen, 2005.
MONTES, HUGO; RODRÍGUEZ, MARIO, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1970.
QUEZADA, JAIME, “Prólogo”. En: Parra, Nicanor, *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 2006.
SPERANZA, GRACIELA, *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Buenos Aires, Anagrama, 2006.
STANGOS, NIKOS, *Conceptos del arte moderno*, Barcelona, Ediciones Destinos, 2000.
REIN, MERCEDES, *Nicanor Parra y la antipoesía*, Montevideo, Universidad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Literatura Hispanoamericana, 1970.
ZÚÑIGA, PAMELA, *El mundo de Nicanor Parra: Antibiografía*, Santiago de Chile, Ediciones. Zig-Zag, 2001.

Ilustraciones

P. 578, *Historia del Arte*, t. 9, Barcelona, Salvat, 1985.
P. 579, P. 586, P. 588, P. 589, Archivo privado P. V. C.
P. 580, P. 590, P. 591, PARRA, NICANOR, *Obra Gruesa*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969.
P. 581, *El Correo de la UNESCO*, Año XXXVIII, abril de 1985.
P. 582, HUIDOBRO, VICENTE, *Poesía y prosa*, Madrid, Aguilar, 1967.
P. 583, *Les Années 40 d'Anne Bony*, París, Éditions du Regard, 1985.
P. 585, SÁNCHEZ, LUIS ALBERTO, *Historia comparada de las literaturas americanas*. Vol. IV, Buenos Aires, Editorial Losada, 1976.
P. 587, Archivo Privado R. E.